

Graça Videira Lopes

Vozes do silêncio: algumas considerações sobre as mulheres da lírica galego-portuguesa

No que às mulheres diz respeito, a lírica galego-portuguesa está ao mesmo tempo cheia de silêncio e de vozes: silêncio das vozes próprias (não há ou não chegaram até nós autoras ou *trobairitz* ibéricas), a que corresponde uma multiplicidade de vozes femininas diferidas ou encenadas pelos trovadores e jograis nas cantigas de amigo. Se a estas vozes encenadas juntarmos a figura onnipresente da *senhor* nas cantigas de amor, bem como as numerosas figuras femininas referidas nas cantigas satíricas só podemos concluir que a mulher ocupa um lugar central no canto trovadoresco, em todos os seus géneros e registos.

Irei ocupar-me em particular, no meu trabalho, do caso das cantigas de amigo, se bem que com algumas incursões nos outros géneros. Lugar por excelência da voz feminina medieval, ou antes, do eco da voz feminina, a cantiga de amigo desde sempre se impôs como marca distintiva maior da lírica trovadoresca ibérica no contexto do canto trovadoresco europeu. Uma marca que, não sendo exclusiva, já que há exemplos semelhantes em geografias diversificadas, tem aqui um peso e uma coerência que fizeram deste género, sobretudo em tempos modernos, o principal emblema da criatividade dos trovadores do noroeste ibérico. Na recuperação da lírica medieval iniciada pelos românticos do século XIX, a cantiga de amigo ocupa um lugar preponderante, quando não exclusivo, lugar esse que se prolonga com os nacionalismos de finais desse século e primeiras décadas do século XX, e que se traduziu num aproveitamento que, pondo por agora de lado o caso galego, fica bem patente, por exemplo, nas recriações musicais, todas de cantigas de amigo, que foram feitas por diversos compositores (Tomás Borba, Frederico de Freitas, Cláudio Carneyro, entre outros) aquando da grande Exposição do Mundo Português, organizada pelo Estado Novo em 1940.¹

O universo juvenil, delicado e discretamente sensual que estas vozes femininas parecem delinear corporiza, muito mais do que as cantigas de amor ou, pior ainda, as cantigas satíricas, uma certa imagem da Idade Média e da pureza

1 Na base de dados *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (<http://cantigas.fcsh.unl.pt/>), coord. por G. V. Lopes e M. P. Ferreira, podem ouvir-se muitas destas recriações, em interpretações contemporâneas. Trata-se, em geral, de trabalhos musicalmente bastante interessantes.

Graça Videira Lopes, IEM-FCHH/UNL

e ingenuidade das origens. “Arroio esse cantar, jovem e puro”, escreve Fernando Pessoa em “D. Dinis”, o célebre poema da *Mensagem*, de 1934 (e onde, exatamente, o rei “na noite escreve o seu cantar de amigo”). Devo dizer que, ao contrário de muitos pessoanos, gosto bastante da *Mensagem* e, em particular, deste poema “D. Dinis”. E, se considerarmos que a imagem de frescura ingênua e de sensualidade juvenil tantas vezes colada às cantigas de amigo não é o ponto de partida involuntário mas antes o resultado final da arte e do talento dos trovadores galego-portugueses, nada tenho a objetar a este cenário. A não ser que está bastante incompleto. Incompleto não só ao nível do cabal entendimento da complexidade de muitos destes cantares ditos “ingênuos”, mas também ao nível do universo de sentido que abarcam as cantigas de amigo, nomeadamente no que toca às figuras femininas que colocam em cena e às diversas situações de que são protagonistas. Contrastando com o cenário idílico tradicional (os encontros e desencontros da moça enamorada e seu amigo, entre partidas, saudades e regressos), outras situações há, na verdade, menos idílicas: é este exatamente o caso dos episódios de violência física, ou física e psicológica, referidos explicitamente por algumas dessas protagonistas, matéria que me propus abordar aqui.

Embora constituam uma percentagem bastante reduzida do conjunto das cerca de 500 cantigas de amigo que possuímos, no que toca à violência física, são mesmo assim onze essas composições,² nas quais a moça se queixa de sofrer maus tratos por causa do seu amigo, quase sempre traduzidos no facto de a sua mãe lhe bater. Digo quase sempre, porque há também uma curiosa cantiga, de Pero Anes Solaz, na qual é a mãe que se queixa de ser agredida pela filha. Para não falar em abstrato, darei já dois exemplos concretos, o primeiro de Airas Carpancho (B 662, V 263/264):

Molher com'eu nom vive, coi[tada]:
tragem-me mal e são guardada
por vós, amigo].

À mia coita nom lhi sei guarida,
trage-me mal mia madre velida
por vós, amigo.

² As cantigas que aludem explicitamente a agressões e a maus tratos são as seguintes: B 680/ V 282; B 1144bis/ V 747; B 662/ V 263/264; B 701/ V 302; B 1149bis/ V 742; B 798/ V 382; B 800/ V 384; B 850/ V 436; B 1250/ V 855; B 1218/ V 823; B 1171/ V 777; não pertencendo ao género cantiga de amigo, considerarei ainda A 281; B 1656/ V 1190; B 1369/ V 977. Todas as cantigas são transcritas na edição eletrónica da base de dados online antes referida.

Tragem-me mal e são guardada,
e pouc[o] há que fui mal julgada
por vós, amigo.

Trage-me mal mia madre velida,
[e] pouc[o] há que fui mal ferida
por vós, amigo.

De forma semelhante, diz a moça numa cantiga de João Soares Coelho (B 680/V 282):

Amigo, queixum'havedes
de mi, que nom falo vosco,
e, quant'eu de vós conheço,
nulha parte nom sabedes
de quam muito mal, amigo,
sofro se falardes migo.

Nem de com'ameaçada
fui um dia pola ida
que a vós fui e ferida,
nom sabedes vós en nada
de quam muito mal, amigo,
sofro se falardes migo.

Des que souberdes mandado
do mal muit'e mui sobejo
que mi fazem, se vos vejo,
entom mi haveredes grado
de quam muito mal, amigo,
sofro se falardes migo.

E pero, se vós quiserdes
que vos fal'e que vos veja,
sol nom cuidedes que seja,
se vós ante nom souberdes
de quam muito mal, amigo,
sofro se falardes migo.

Dirigindo-se ao seu amigo, a moça diz-lhe, pois, que, se ele se queixa dela, só pode ser porque desconhece o quanto a fazem sofrer sempre que os dois falam. Um sofrimento tem aqui motivos muito concretos: a violência física e psicológica a que é submetida. Como relata na segunda estrofe, da última vez que foi ter com ele, foi ameaçada, e logo depois espancada (*ferida*). Se ele nada sabe disto, quando souber decerto compreenderá.

Nas restantes nove cantigas, as queixas de maus tratos e agressões são semelhantes. Bem entendido que estas referências têm de ser lidas com alguns cuidados, nomeadamente o de inseri-las não só no seu contexto histórico e social, um contexto onde uma mãe bater numa filha não seria especialmente censurável, mas também no seu contexto artístico, matéria relacionada com questão acima referida, a da simplicidade ou complexidade da arte trovadoresca que subjaz a este género. Antes, pois, de discutir o valor destas cantigas enquanto testemunhos da vivência feminina medieval, parece-me útil abordar exatamente esta última questão.

Convém lembrar, antes de mais, uma coisa simples e que é ser este um género onde o efeito de real é notável, ou seja, nestas cantigas o ouvinte ou o leitor parecem *ouvir* diretamente uma voz feminina (ou várias), sem mediação ou interferências. Mesmo sabendo que as cantigas são todas da autoria de trovadores e jograis, o facto é que essa autoria masculina parece apagar-se sem deixar marcas, a tal ponto a voz feminina se impõe como real ou verosímil. Em tempos relativamente recentes, alguns estudiosos têm chamado a atenção, no entanto, para vários fatores que tornam mais complexo este quadro simples, desde logo, por exemplo, a existência de ligações entre cantigas de amigo e cantigas de amor de um mesmo trovador (implicando a criação de uma espécie de diálogo entre a voz feminina e masculina, um verdadeiro teatro de vozes). De entre todos os autores em que este processo é detetável, o caso de João Garcia de Guilhade é decerto o mais notável, até por incluir um jogo complexo com a auto-nomeação (ou seja, a moça identifica o seu amigo como sendo o próprio trovador, referindo o seu nome em várias cantigas, por outras palavras, o trovador nomeia-se a si próprio na voz feminina que cria, respondendo-lhe ou respondendo-se depois na sua voz masculina da cantiga de amor, processo que há anos chamei proto-heteronímia,³ correspondendo a voz feminina e masculina a duas *personae* do trovador). Há, pois, muito mais coisas no mundo das cantigas de amigo do que aquelas que uma leitura imediatista poderá pressupor. Aproveito para acrescentar aqui uma outra, lateral mas muito curiosa, referente a esta cantiga de amigo de João Aires de Santiago (V 595):

O que soía, mia filha, morrer
por vós, dizem que já nom morr'assi,
e moir'eu, filha, porque o oí;
mais, se o queredes veer morrer,
dizede que morre por vós alguém
e veredes home morrer por en.

3 G. Videira Lopes, *Ecos internos na poesia galego-portuguesa: a proto-heteronímia em João Garcia de Guilhade*, in Professor Basilio Losada. *Ensinar a pensar con liberdade e risco*, ed. de I. de Riquer – E. Losada – H. González, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2000, pp. 728–733.

O que morria, mia filha, por vós
 como nunca vi morrer por molher
 home no mundo, já morrer nom quer,
 mais, se queredes que moira por vós,
 dizede que morre por vós alguém
 e veredes home morrer por en.

O que morria, mia filha, d'amor
 por vós nom morre nem quer i cuidar,
 e moir'end'eu, mia filha, com pesar,
 mais, se queredes que moira d'amor,
 dizede que morre por vós alguém
 e veredes home morrer por en.

Ca, se souber que por vós morr'alguém,
 morrerá, filha, querendo-vos bem.

Aparentemente a cantiga, na qual uma mãe dá conselhos à sua filha, não tem nada de especial. Resumo brevemente: ouvindo dizer que o amigo da sua filha já não morre por ela como jurava morrer, coisa que muito a entristece, a mãe indica-lhe a estratégia a seguir: fazer-lhe constar que um outro morre por ela. Neste jogo de ciúmes, o amigo decerto retomará a antiga paixão. Note-se, no entanto, a circunstância curiosa de as palavras sobre as quais recai o *dobre* (vv. 1 e 4 de cada estrofe), formarem, em conjunto, uma frase com sentido: *morrer* (I) *por vós* (II) *d'amor* (III). Uma frase que será tudo menos fortuita: adequando-se perfeitamente ao universo da cantiga, ela funciona, na verdade, como uma mensagem subliminar da voz masculina a contradizer todas as acusações que lhe são feitas pela voz feminina que ouvimos em primeiro plano (neste caso, a da mãe). Um jogo subtil que repõe, portanto, a voz masculina em cena, é certo que de forma quase secreta e que já na época poucos poderiam talvez entender. Não sendo esta cantiga caso único (Manuel Pedro Ferreira já há anos detetou outros jogos deste tipo em diversas outras cantigas, no caso, todas de amor⁴), mas não sendo também este o tema central desta minha intervenção, chamo-o aqui apenas para sublinhar que a simplicidade ou “ingenuidade” das cantigas de amigo deve ser entendida quase sempre como um efeito e não um feitio, ou seja, que estas vozes femininas, partindo de modelos eventualmente tradicionais, são de facto produto de sábia encenação por parte de trovadores e jograis, que as modelam com vista a obterem efeitos variados e mais ou menos subtis.

4 M. P. Ferreira, *A disposição gráfica das cantigas medievais: uma perspectiva musicológica*, in *Aspectos da música medieval no Ocidente Peninsular*, Lisboa, IN/CM-Fundação Gulbenkian, 2009, vol. I, pp. 49–70.

Entre esses efeitos se inclui o de se adaptarem, por vezes, a um contexto circunstancial específico. É este o caso muito evidente das duas conhecidas cantigas de amigo de Gonçalo Anes do Vinhal (B 1390/ V 999 e V 1008), onde a voz feminina que ouvimos é, como nos informam as rubricas que as acompanham, a da rainha viúva Joana de Poitiers (terceira esposa de Fernando III). Trata-se, na verdade, de duas cantigas satíricas (aludindo aos alegados amores da rainha-viúva com o seu enteado, o infante D. Henrique, então em guerra aberta com seu irmão Afonso X), mas, caso não existissem as ditas rubricas ou se tivessem perdido, este caráter satírico deixaria de ser tão evidente, uma vez que o trovador constrói esta voz feminina num modelo muito próximo de muitas outras vozes que encontramos numa típica cantiga de amigo.

Sendo estas as únicas duas cantigas de amigo acompanhadas por rubricas explicativas, não é possível sabermos se outras cantigas deste género teriam uma dimensão mais ou menos semelhante, embora se possam citar outros casos em que a voz feminina parece aludir também a contextos muito concretos. Não falo apenas dos casos, assaz numerosos, em que a moça alude a circunstâncias biográficas da vida do próprio trovador, de que são exemplo, entre outros, e para além das composições de Guilhade que antes referi, das cantigas em que a *amiga* de Paio Gomes Charinho canta “as flores do meu amigo/ briosas vão no navio” (B 817/ V 401), aludindo às flores de lis do seu brasão de família, ou comenta, decerto tempos depois, aludindo à destituição de Charinho deste cargo, “(...) que nom/ é meu amig’almirante do mar” (B 838/ V 424); ou ainda das cantigas em que a “amiga” de Rui Fernandez de Santiago alude à partida deste para Sevilha; mas falo também de cantigas que parecem aludir a circunstâncias biográficas da própria protagonista, implicando que a voz feminina não corresponde aqui apenas a um tipo, mas sim a alguém com uma identidade concreta. Dou apenas dois exemplos, o primeiro o desta estranha e bela cantiga de Rodrigo Anes Redondo (B 332):

Dê-lo dia, ai amiga, que nos nós de vós partimos,
fui-se nosco voss’amigo, e, per quanto nós oímos,
a[i] amiga, [que dizia], e, per quanto nós [i] vimos,
- queredes que vo-lo diga?
Nunca tam leal amigo d’amiga vistes, amiga.

U nos partimos chorando, vós e nós chorando vosco,
e el, mui sen’o seu grado, houve-s’entom d’ir connosco,
[muito lhi vos assanhastes]; mais, per quant’eu del conosco,
sempre serei de seu bando,
que, enquanto vós chorastes, nunca el quedou chorando.

Come vós des i chorava, e ia-s'apartar soo,
 e catava-m'el os panos, que eu tragia com doo;
 mais, pero o preguntavam por que chorava, nego-o;
 mais a mim non'o negava,
 e por esto som [eu] certa, amiga, que por vós chorava.

Faltam-nos, de facto, os dados contextuais que nos permitam entender cabalmente as circunstâncias e as personagens que esta (dramática) cantiga põe em cena, e que aqui, até pelos pormenores inusitados que são referidos (nomeadamente a referência aos seus *panos de dó*, ou vestes de luto, feita pela voz feminina que canta – uma amiga da moça, que parece vir de um funeral ou algo semelhante) parecem claramente inserir-se num contexto biográfico preciso.

O segundo caso é o de uma cantiga de amigo de D. Dinis, ambígua e igualmente muito atípica, na qual ouvimos uma voz feminina, que não é aqui a de uma donzela mas sim a de uma dona casada (jovem, eventualmente), queixando-se do temor que sente face a um marido irascível com quem a obrigaram a casar (B 585/ V 188):

Quisera vosco falar de grado,
 ai meu amig'e meu namorado,
 mais nom ous'hoj'eu convosc'a falar,
 ca hei mui gram medo do irado;
 irad'haja Deus quem me lhi foi dar.

Em cuidados de mil guisas travo
 por vos dizer o com que m'agravo,
 mais nom ous'hoj'eu convosc'a falar,
 ca hei mui gram medo do mal bravo;
 mal brav'haja Deus quem me lhi foi dar.

Gram pesar hei, amigo, sofrudo
 por vos dizer meu mal ascondudo,
 mais nom ous'hoj'eu convosc'a falar,
 ca hei mui gram medo do sanhudo;
 sanhud'haja Deus quem me lhi foi dar.

Senhor do meu coração, cativo
 sodes em eu viver com quem vivo,
 mais nom ous'hoj'eu convosc'a falar,
 ca hei mui gram medo do esquivo;
 esquiv'haja Deus quem me lhi foi dar.

Os epítetos com que descreve o marido (o *irado*, o *mal bravo* ou selvagem, o *sanhudo*, o *esquivo* ou cruel) são suficiente fortes para nos desenharem um

quadro conjugal de terror e violência, decerto resultante de um casamento compulsivo. Se D. Dinis alude aqui a uma situação autobiográfica concreta, não sendo inverosímil (atendendo ao que sabemos da sua agitada vida amorosa), é também impossível de apurar. Trata-se, de qualquer forma, de uma voz feminina atípica e bastante individualizada, que testemunha de forma dramaticamente forte uma situação conjugal que não seria rara.

Não vindo acompanhadas de rubricas explicativas, estas duas cantigas, pelas marcas referenciais que incluem, não deixam de funcionar claramente numa zona que apela a um contexto social específico, discreta (e não abertamente, como nas cantigas satíricas) aludido. Para nós, que desconhecemos as circunstâncias, elas produzem, sem dúvida, um efeito de ambiguidade manifesta.

Esta mesma ambiguidade entre o típico e o circunstancial está presente em todas as referidas onze cantigas de amigo em que a moça se queixa de ter sido espancada pela mãe. Pois se, por um lado, e como anotámos, não podemos cair no anacronismo de considerar que o facto de uma mãe bater na sua filha era tão censurável na época como o é nos nossos dias (podendo o público contemporâneo considerar perfeitamente aceitável, ou mesmo típica, essa forma de oposição materna), também é certo que estamos perante cantigas que, de certa forma, se afastam do universo habitual da cantiga de amigo, que é, ao contrário do que parece à primeira vista, muito mais estilizado do que realista, ou seja, onde as vozes femininas que ouvimos (da moça, das amigas, da mãe) obedecem em geral a padrões abstratos, sendo raros os traços disfóricos ou individualizadores. Sendo certo que outras cantigas de amigo há onde os seus autores jogam aberta ou discretamente com as circunstâncias, como acabámos de ver, não será assim impossível que também estas referências explícitas a agressões físicas sofridas pela moça, com o seu carácter claramente disfórico, possam eventualmente inserir-se num quadro circunstancial, ou, pelo menos num quadro onde, tal como acontece com algumas cantigas de amor, os limites entre géneros são mais fluidos.

Em duas destas onze cantigas, de resto, as dúvidas que possamos ter quanto ao seu carácter circunstancial esbatem-se consideravelmente. Numa delas, a que já antes aludi, deparamos com a situação inversa de uma mãe a queixar-se dos maus tratos da sua filha, situação de tal forma atípica que dificilmente a poderemos considerar alheia a qualquer contexto concreto, mesmo se, efetivamente, nada saibamos sobre esse contexto. O seu autor é João Bolseiro, de resto um excelente e criativo jogral (B 1171/ V 777):

Mal me tragedes, ai filha, por que quer'haver amigo,
e, pois eu, com vosso medo, nom o hei nem é comigo,
nom hajade'la mia graça,
e dê-vos Deus, ai mia filha,

filha que vos assi faça,
filha que vos assi faça.

Sabedes ca, sem amigo, nunca foi molher viçosa,
e, porque mi o nom leixades haver, mia filha fremosa,
nom hajade'la mia graça (...)

Pois eu nom hei meu amigo, nom hei rem do que desejo,
mais, pois que mi por vós vëo, mia filha, que o nom vejo,
nom hajade'la mia graça (...)

Per vós perdi meu amigo, por que gram coita padesco,
e, pois que mi o vós tolhestes e melhor ca vós paresco,
nom hajade'la mia graça (...)

Note-se, lateralmente, o elogio implícito do trovador: trata-se de uma mãe mais bonita do que a filha, o que não deixa de ser outro claro traço identificador.

Situação semelhante parece acontecer também neste notável diálogo entre mãe e filha, da autoria de Pedro Amigo de Sevilha, numa cantiga onde a violência é sobretudo psicológica (B 1218/ V 823):

- Dizede, madre, por que me metestes
em tal prisom, e por que mi tolhestes
que nom possa meu amigo veer?
- Porque, filha, des que o vós conhecestes,
nunca punhou erg'em mi vos tolher.

E sei, filha, que vos trag'enganada
com seus cantares, que nom valem nada,
que lhi podia quem quer desfazer.
- Nom dizem, madr', esso cada pousada
os que trobar sabem bem entender.

Sacade-me, madre, destas paredes
e verei meu amig', e ve[e]redes
que logo me met'em vosso poder.
-
nem m'ar venhades tal preito mover.

Ca sei eu bem qual preito vos el trage,
e sodes vós, filha, de tal linhage
que devia vosso servo seer.
- Coidades vós, madre, que é tam sage
que podess'el conmig'esso pøer?

Sacade-me, madre, destas prições,
ca nom havedes de que vos temer.

- Filha, bem sei eu vossos corações,
ca nom quer'en gram pesar atender.

Para além deste veemente apelo à liberdade, ou este requisitório contra a prisão em que a moça se vê confinada por uma mãe cruel, é impossível não ligarmos uma das justificações invocadas pela mãe (“e sodes vós, filha, de tal linhage/ que devia vosso servo seer”, vv. 17–18) à circunstância concreta de Pedro Amigo – nitidamente o “amigo” da moça, até porque a mãe refere os seus cantares “que nom valem nada” – Pedro Amigo ser, ao que tudo indica um jogral, a quem estariam obviamente vedados amores com uma donzela de alta linhagem. É esse o estatuto social concreto que Pedro Amigo atribui explicitamente a esta filha (através das palavras da mãe) e que nos desenha um perfil também algo distinto da figura tipificada da moça. Para além desta dimensão social, chamo a atenção, claro, para o (irónico) jogo que Pedro Amigo também faz (ainda através desta fala da mãe) com o papel que a voz masculina deve assumir obrigatoriamente na cantiga de amor, exatamente o de *servo* da sua *senhor* (deixando, pois, uma marca subtil da sua voz masculina nesta cantiga de amigo). Mas é também verdade que, na cantiga de amor, a questão da linhagem é, em termos poéticos, irrelevante: a voz masculina apresenta-se aí como servo voluntário, e o seu *serviço* nada tem a ver com hierarquias sociais, enquanto aqui é exatamente o fator muito concreto da disparidade social, da linhagem, a origem da oposição da mãe e da prisão em que mantém a filha.

Sacade-me destas paredes e *sacade-me destas prições* são expressões fortes, que conferem a esta cantiga um dramatismo particular, eventualmente apenas indicador retórico da paixão da donzela, mas que nem por isso deixam de ter alguma semelhança com o que exprime uma outra voz feminina, esta numa cantiga dialogada, da autoria de Rodrigo Anes de Vasconcelos, habitualmente integrada nas cantigas satíricas, mais por exclusão de partes do que por qualquer outro motivo, já que nela o riso está totalmente ausente (B 368bis – citarei apenas a primeira estrofe):

Preguntei ùa don[a] em como vos direi:
- Senhor, filhastes ordem? E já por en chorei!
Ela entom me disse: – Eu nom vos negarei
de com'eu filhei ordem, assi Deus me perdom!
Fez-mi-a filhar mia madre, mais o que lhe farei?
Trager-lh'-[e]i eu os panos, mais nom [o] coração!

Também aqui é a mãe a figura do poder autoritário e cruel. E neste caso, o termo denúncia, denúncia de uma situação injusta e violenta, parece corresponder bastante bem à intenção do trovador.

Não sendo tão clara esta intenção de denúncia por parte dos autores deste grupo de cantigas que aludem a episódios de violência, física e psicológica, entre filhas e mães, o certo é que, em jeito de resumo, poderemos dizer que elas nos abrem

claramente uma janela para as relações familiares na Idade Média, mostrando-nos também como muitos trovadores são observadores atentos (quando não críticos) do mundo que os rodeia. Um mundo que, como disse, não corresponde exatamente ou apenas ao universo de puro idílio juvenil geralmente associado a este género.

Curiosamente, ou talvez não, no *corpus* conservado das mais de 400 cantigas propriamente satíricas, as cantigas de escárnio e maldizer, as agressões físicas contra mulheres são referidas apenas em três composições, em todas dizendo respeito a casos de agressão conjugal. Não poderei transcrevê-las aqui, mas, numa delas (*Pois [que] vos vós cavidar nom sabedes*, B 1656/ V 1190), Pero da Ponte, com algum humor, sugere a uma dona que se vingue dos maus dias que o seu marido lhe dá, dando-lhe más noites (subentendendo-se que o adultério será a melhor vingança); numa outra, de Martim Soares (*Ūa donzela jaz [preto d]aqui*, B 1369/ V 977) ouvimos uma donzela queixar-se violentamente de um deão que a “desonrou e feriu” e prometendo que a sua vingança será, já que pretende continuar a viver com ele, “depená-lo” financeiramente o mais que puder (trata-se, devo acrescentar, de uma cantiga algo bizarra, já que a rubrica que a acompanha nos informa que a dita donzela é uma irmã do próprio Martim Soares, que parece criticar aqui, pois, a falta de vergonha e de caráter da dita irmã, disposta a suportar, por dinheiro, uma situação desonrosa); e finalmente a terceira, da autoria de Pedro Anes Solaz, é uma dessa cantigas de difícil classificação e de ambiguidade manifesta, exceto no que toca à violência conjugal, clara e explicitamente denunciada (*Eu sei la dona velida*, A 281 – note-se, de resto, que a ambiguidade é potenciada pelo facto de a cantiga vir apenas transcrita no Cancioneiro da Ajuda).

De forma mais implícita, duas outras cantigas do trovador Lopo Lias apontam para uma realidade conjugal semelhante. Talvez vítima de maus tratos por parte do seu marido, mas neste caso reagindo pela fuga, é a *pastorinha* ou muito jovem D. Marinha a quem Lopo Lias dedica uma risonha cantiga (B 1350/ V 957). Apesar de, neste caso, sabermos o seu nome, trata-se de uma donzela hoje difícil de identificar, tal como a D. Luzia, objeto da segunda cantiga, neste caso, porque, como indica a rubrica que a acompanha, “a casaram seus parentes mal, por dinheiros” (B 1354/ V 962). Neste último caso, trata-se, muito explicitamente, de uma denúncia (risonha, mas denúncia) desse mercado matrimonial tão comum na época (cito a primeira estrofe):

Se m'el-rei dess'algo, já m'iria
 pera mia terra de [mui] bom grado;
 e se [i] chegasse, compraria
 dona fremosa de gram mercado;
 ca já [as] vendem, a Deus louvado,
 como venderom Dona Luzia
 em Orzelhom ora noutro dia!

Ao contrário das cantigas de amigo, o universo das cantigas satíricas é, pois, abertamente, como vemos e sabemos, o dos casos e das figuras devidamente identificadas, e que fazem parte e marcam o quotidiano do trovador e do seu público. Um quotidiano social, de usos e costumes, onde se inserem as cantigas satíricas atrás referidas, mas igualmente um quotidiano político, no qual as mulheres desempenham quer um papel de agentes ativos, quer, ao nível de propaganda poética, um papel instrumental na luta entre facções e interesses. Já antes referi o caso da rainha viúva Joana de Poitiers e das duas falsas cantigas de amigo de que é protagonista, talvez apenas como vítima colateral da luta entre Afonso X e o seu irmão, o infante D. Henrique. Mas é também nestes mesmos parâmetros que poderemos entender diversas outras cantigas satíricas em que as mulheres são protagonistas, como a cantiga em que Martim Soares alude ao rapto de D. Elvira Anes da Maia por Rui Gomes de Briteiros (B 172), ou a cantiga de João Soares Somesso (77) que alude ao casamento de Urraca Abril de Lumiares com João Martins de Riba de Vizela (B 104), e na qual ouvimos uma D. Urraca revoltada e a maldizer o pai que a força a tal casamento. Datadas da década de 1230, as duas cantigas são testemunho das tensões no seio da nobreza portuguesa e que levará à guerra civil da década seguinte e à deposição do rei D. Sancho II. Mesmo algumas cantigas aparentemente mais ligeiras, como aquela em que D. Afonso Lopes de Baião satiriza o ambiente alegadamente devasso que se viveria entre as monjas do mosteiro de Arouca (B 1471/ V 1081) e de que seria responsável a abadessa, D. Mor Martins de Riba de Vizela (de resto, tia do trovador), cantiga datável dos anos imediatamente posteriores à guerra civil, apelam a um contexto político no qual as damas da nobreza (e o mosteiro de Arouca era a instituição por excelência das mulheres de alta linhagem) essas damas eram ao mesmo tempo agentes ativos e instrumentos de luta política. Nesse mesmo convento professaram, por volta dos mesmos anos iniciais de 1250, Dordia Gil de Soverosa e Guiomar Gil de Riba de Vizela, facto assinalado e lamentado por João Garcia de Guilhade numa cantiga aparentemente de amor mas também altamente atípica, até por referir explicitamente os seus nomes (B 425/ V 37). Atendendo a que ambas as donzelas pertenciam a linhagens perdedoras da guerra civil (e Guilhade ao outro campo), não é impossível que o trovador sugira aqui que a entrada das donzelas na vida religiosa teria sido mais forçada por conveniências familiares ou jogos políticos do que por uma efetiva vocação. Seria interessante apurar, de resto, se a donzela não identificada que ouvimos acima revoltada contra uma mãe cruel que a obriga a professar (“trager-lh’ei os panos mais nom o coração”) seria eventualmente alguma destas duas, mas, na verdade, não sendo tal facto impossível, também não temos maneira de o saber.

Procurando, através de todos os exemplos antes citados, mostrar, de forma necessariamente muito breve, como os trovadores e jograis galego-portugueses,

na sua voz masculina ou nas vozes femininas encenadas que criam, são espetadores atentos e por vezes críticos das diversas situações de violência a que as mulheres que os rodeiam estão sujeitas, de maneira nenhuma gostaria de deixar no ar a ideia, tão difundida como falsa, de que a estas situações de violência se resumiria o quotidiano feminino medieval. Tanto no que toca às cantigas de amigo que aqui referi, excepcionais entre as centenas que conhecemos, como, no que toca às cantigas satíricas e às cantigas de amor atípicas também citadas, deveremos ter consciência de que, tal como hoje, o que é notícia (noticiável, criticável) são os casos que sobressaem no quotidiano da vida comum. O papel importante e mesmo brilhante que muitas mulheres quiseram e souberam assumir no âmbito cultural, nomeadamente no que toca ao patrocínio da lírica galego-portuguesa, poderá ser um bom exemplo do outro lado da moeda da vivência feminina medieval.

Na verdade, como em todas as épocas, também na Idade Média não só encontramos mulheres influentes em todos os domínios, como mulheres que, conhecendo o seu lugar, e mesmo, quando é o caso, o seu elevado valor de troca no mercado matrimonial e masculino das linhagens, não parecem hesitar em jogar inteligentemente com as regras e condicionalismos sociais e culturais do tempo em que lhes é dado viver. Também entre as vozes femininas das cantigas de amigo há diversos exemplos que poderiam atestar essa situação, assunto que terá de ficar para uma outra ocasião. Por ora, e como contraponto, limitar-me-ei a citar uma outra voz feminina, esta aparentemente não encenada e transcrita pelos Nobiliários (LC9A12), e que é a magnífica resposta dada por D. Toda Peres de Sagra ao seu poderoso marido D. Diogo Lopes de Haro, o Bom, numa história que tem a ver tanto com linhagens como com o valor da dignidade pessoal. Contam pois os Nobiliários (e recordo que rico-homem era a categoria superior da nobreza e infância a imediatamente inferior) que, ufano com o seu próprio desempenho aquando de um torneio no qual tinha saído ferido mas vencedor, no regresso a casa disse D. Diogo para a sua mulher (e cito):

Honrada está ora a filha do infançom. E ela lhe disse: Senhor, esse infançom que vós dizedes, por rico-homem honrado o houverom sempre em sa terra. E se ele melhor homem achara que vós, ante me lhe dera.